

Ôoka Shôhei et *Apocalypse now*

Michel de Boissieu

Introduction

Ôoka Shôhei 大岡昇平 (1909-1988) s'est beaucoup intéressé à *Apocalypse now*, (1979), le célèbre film de Francis Ford Coppola. Il l'a d'abord longuement commenté dans son journal, *Seijô dayori* 成城だより (Nouvelles de Seijô)¹, en avril 1980. Il y est ensuite revenu, la même année, dans un entretien avec Hasumi Shigehiko 蓮實重彦².

L'intérêt d'Ôoka se comprend aisément. Outre qu'un amateur de cinéma tel que lui ne pouvait rester indifférent à un film au retentissement aussi fort, les images de Coppola étaient faites pour le marquer. Si *Apocalypse now* montre en effet un épisode fictif de la guerre du Vietnam, il a été tourné aux Philippines. Or Ôoka a été soldat dans les forces d'occupation japonaises, puis prisonnier des Américains aux Philippines pendant la seconde guerre mondiale. Des années 40 aux années 70, de *Tsukamaru made* 捉まるまで (Jusqu'à la capture) en 1948, à *Reite senki* レイテ戦記 (Chronique de la bataille de Leyte) en 1971, il n'a ensuite cessé d'écrire sur la guerre aux Philippines. Le film de Coppola a ainsi fait resurgir devant lui les lieux et les scènes qui se trouvent au coeur de son œuvre littéraire. Il n'est donc pas étonnant qu'Ôoka ait éprouvé le besoin de le voir et de le commenter.

En revanche, ses propos sont beaucoup moins faciles à comprendre. Ils frappent en effet par leur aspect contradictoire. C'est ainsi que, dans son entretien avec Hasumi, Ôoka loue Coppola d'avoir su retrouver « le pouvoir oublié des images » 忘れられてるイメージの機能³ qui faisait d'après lui la grandeur du cinéma muet. Il précise par ailleurs cette opinion dans son journal :

イメージの迫力とhorror効果だけでもこの映画は成功していると思った。映画はストーリーとセリフに非ず。大事なのはイメージの送る無言のメッセージなり。

Rien que par l'impact des images et l'efficacité de l'« horreur », ce film est une réussite, me

¹ *Seijô dayori*, 2 vol., Kôdansha 講談社, collection Bungei bunko 文芸文庫, 2001. Ôoka parle du film de Coppola dans le premier volume (p. 77-90). L'ouvrage sera désigné par les initiales SD.

² « Jigoku no mokushiroku kara » 地獄の黙示録から (A partir d'*Apocalypse now*), *Yuriika* ユリイカ, août 1980, p. 208-229. Cet entretien sera désigné par les initiales JM.

³ JM, p. 222.

suis-je dit. Un film n'est pas une histoire accompagnée de dialogues. L'important est le message sans paroles des images.⁴

Cependant, l'entretien avec Hasumi contient un développement qui contredit les considérations précédentes. Après avoir déprécié le talent de Coppola et jugé « sans intérêt » 面白みが⁵ない son précédent film, *Le Parrain*, Ôoka revient à *Apocalypse now* :

こんどはあれでも、コンラッドの『Heart of darkness』のつかい棒がないとなりたない。

Cette fois-ci, en tout état de cause, sans l'étai du *Cœur des ténèbres* de Conrad, cela ne tiendrait pas.⁶

Il semble difficile de concilier cette affirmation avec les précédentes. D'une part, Ôoka voit en Coppola l'héritier de la grande tradition du cinéma muet, un maître des images qui a compris et réalisé l'essence du septième art. Peu importent le scénario ou les dialogues, puisqu'au cinéma, il est question avant tout de puissance visuelle : c'est à l'aune des images que s'apprécie la réussite d'un film. D'autre part, il attribue tout l'intérêt d'*Apocalypse now* à son matériau littéraire : sans l'histoire racontée par Conrad, sans les mots de son roman qui sont ensuite devenus ceux du scénario de John Milius, le film « ne tiendrait pas ». La contradiction affecte ainsi non seulement le jugement porté sur Coppola – créateur génial ou simple adaptateur – mais aussi la définition même du cinéma – art des images ou des mots .

Ôoka est tout aussi ambigu quand il évoque la satisfaction que lui a procurée *Apocalypse now*. Le clou du spectacle est d'après lui l'explosion qui accompagne le générique de fin. Il confie à Hasumi que « sans cette explosion, ce ne serait pas amusant » あの爆発がないと面白くない⁷. Dans son journal, après l'avoir jugée « excitante » et s'être avoué « satisfait » 壮快にて、満足した, il précise son impression :

「あのシンボリックな爆発の中に、高層ビルの崩壊を一つ入れといってくれたら、おれは満足し

⁴ SD, p. 83.

⁵ JM, p. 209.

⁶ JM, p. 210.

⁷ JM, p. 211.

たな」

と私は思った。そして十分感動し、四分の三ぐらい満足して、映画館を出た。

« Si au milieu de cette explosion symbolique, on avait placé la destruction d'un gratte-ciel, j'aurais été satisfait », me suis-je dit. Et puis, quand même très ému, aux trois-quarts satisfait, j'ai quitté la salle.⁸

A la lecture des lignes précédentes, il est difficile de déterminer dans quelle mesure Ôoka apprécie la scène de l'explosion. En une page, il s'estime successivement « satisfait », « aux trois-quarts satisfait » seulement, et indique encore qu'il « aurait été satisfait » à une certaine condition. L'incertitude s'accroît quand, un peu plus loin, Ôoka confesse avoir éprouvé le besoin « de voir l'intégralité du dialogue » *ダイヤモンドの全文を見たくなった* et qu'à la lecture du scénario⁹, son attention a été attirée par le mot « champignon » *マシユルーム*¹⁰ utilisé pour décrire l'explosion. L'alternative surgit de nouveau. Soit le cinéma est essentiellement un art de l'image, et la scène de l'explosion doit pouvoir être satisfaisante en elle-même, sans avoir besoin de l'étaï du scénario. Soit l'indication du « champignon » contenue dans le scénario accroît la satisfaction ressentie à la vue de la scène, et dans ce cas le cinéma n'est pas essentiellement un art de l'image. Les propos d'Ôoka ne permettent en apparence pas de choisir à coup sûr entre l'un ou l'autre terme de l'alternative.

L'indécision est à son comble avec la question des influences réciproques. Ôoka dit à Hasumi que « les films empruntent aussi aux romans » *小説からも映画はとってる*, si bien que « les metteurs en scène n'ont aucune raison de se vanter de pouvoirs propres au cinéma » *なにも映画固有の機能を、監督が威張ることはない*¹¹. Il affirme cependant d'autre part que « la narration littéraire aussi imite le cinéma » *文学の語り方も映画のまねをしている*¹². Mises côte à côte, ces deux citations posent un problème : si le cinéma est « littéraire » et le roman « cinématographique », comment les définir de façon claire et nette ?

Les propos d'Ôoka sur les rapports entre les mots et les images, entre la littérature et le cinéma, sont ainsi fort ambigus. Ils ne devraient cependant pas surprendre son lecteur. Dès *Furyoki 俘虜記*

⁸ SD, p. 84.

⁹ L'édition la plus complète du scénario de Milius et Coppola est parue sous le titre *Apocalypse Now Redux* aux éditions Hyperion (New York, 2000, 194 p.).

¹⁰ SD, p. 86-87.

¹¹ JM, p.226.

¹² JM, p. 225.

(Chronique de captivité), son premier récit de guerre¹³, où il raconte sa vie de prisonnier aux Philippines en 1945, Ôoka a en effet traité de ces questions. Les problèmes posés par ses considérations sur le film de Coppola sont en effet ceux auxquels il a été confronté dans son métier d'écrivain. Le but de cet article sera ainsi d'établir la généalogie des réflexions d'Ôoka sur *Apocalypse now*, de déterminer les traits constants et les changements de sa pensée. Pour mieux comprendre et résoudre les apparentes contradictions de l'entretien avec Hasumi et de *Seijô dayori*, il est nécessaire de revenir à leur origine, c'est-à-dire à *Furyoki* : après avoir vu comment Ôoka y traite la question des rapports entre les mots et les images, peut-être sera-t-il possible d'éclairer d'un jour nouveau les propos qu'il a tenus sur le même thème trente ans plus tard.

1) Les mots étrangers aux images

Le septième récit de *Furyoki*, « Kisetsu » 季節 (Saisons), contient une définition très claire de la différence entre littérature et cinéma. Ôoka y évoque en effet le projet avorté de roman qu'il avait conçu dans l'oisiveté des mois de l'occupation japonaise à Mindoro. Pendant son internement à Leyte, il caresse de nouveau cette idée :

私に浮んだのはやはり例の大小説を継続するという考えである。しかし私はやはり虚脱のうちにいたのである。言葉の連続を創るということは駐屯中と同じく著しく困難であった。その時私の思いついたのはかなり突飛なものである。つまりシナリオに書くということである。観念を連結せず、映像だけを連結しておくということである。

Ce qui me vint à l'esprit fut bien entendu la pensée de reprendre mon fameux grand roman. Mais j'étais bel et bien dans un état d'abattement profond. Créer un enchaînement de mots m'était, tout comme pendant l'occupation, d'une extrême difficulté. Alors, ce à quoi je pensai fut quelque chose de vraiment bizarre. C'était d'écrire un scénario. Il s'agissait d'enchaîner non les idées, mais les images.¹⁴

Ces lignes établissent une opposition claire et nette : le roman, l'œuvre littéraire, est un

¹³ L'ouvrage est constitué de treize récits, publiés dans différentes revues entre 1948 et 1951, puis rassemblés en livre en 1952. Les citations, dans cet article, seront tirées de l'édition Shinchô bunko 新潮文庫, 1977, 440 p. Le livre sera désigné par l'initiale F.

¹⁴ F, p. 214-215.

enchaînement de « mots » 言葉, c'est-à-dire d'« idées » 観念, alors que le scénario, l'œuvre cinématographique, est un enchaînement d'« images » 映像. Il semble presque que, pour Ôoka, les mots du scénario ne soient pas vraiment des mots, car ils font déjà voir des images, contrairement à ceux du roman, qui font comprendre des idées. Autrement dit, les termes dans lesquels est formulée l'opposition supposent que le mot, par définition, sert de support à une idée intelligible : le mot qui, au lieu de faire penser, fait voir quelque chose, ne doit plus être considéré comme un mot.

Cette opposition tranchée se retrouve dans les propos sur *Apocalypse now*, avant tout dans la définition du cinéma comme « message sans parole des images », bien distinct de celui des « histoires dialoguées » qui constituent la littérature. Elle trouve cependant d'autres échos encore. Voici ce que dit Ôoka à Hasumi :

イメージからイメージのつながるイメージ論理というものが存在するってことを、われわれは経験して来たわけですね。ただそれが言語化されるかどうか。映画評論家は蓮實さんを除いては日本には存在しないと言ってもいいんで、新聞、情報誌、の映画評論家ってのは、配給会社の興行商策と一つ穴のむじなですから。そして映画論でも、イメージには言葉にかえられない部分がありますから。

L'existence de quelque chose comme une logique des images, où une image s'enchaîne à une autre image, nous en avons maintenant l'expérience. Seulement, cela peut-il trouver une expression dans le langage ou non ? Les critiques de cinéma, vous mis à part, n'existent pour ainsi dire pas au Japon, car les prétendus critiques des journaux ou des revues sont de la même engeance que les affairistes de l'industrie du spectacle. Et puis, même pour la critique de cinéma, il y a dans les images une part qui ne peut pas être transposée en mots.¹⁵

L'opposition entre le mot et l'image mène ici à une conséquence radicale : l'impossibilité de la critique de cinéma. Manifestement, Ôoka pense que la différence de nature entre cinéma et littérature rend pour le moins très difficile toute tentative de réflexion sérieuse sur les films. Cette affirmation, pour être valide, doit reposer sur une conception bien particulière de la critique de cinéma : elle aurait pour rôle de faire ressentir au lecteur ce que le spectateur a ressenti dans la salle de cinéma, c'est-à-dire de trouver un équivalent verbal des images du film. Autrement dit, Ôoka ne conçoit pas vraiment la critique de cinéma comme un discours sur les films, mais plutôt

¹⁵ JM, p. 212.

comme la transposition des films. Il est certes possible de critiquer ce présupposé, mais en tout état de cause, le doute exprimé par Ôoka révèle à quel point il a conscience de l'écart entre les mots et les images.

De plus, la notion d'« enchaînement », qui se trouve au cœur des définitions de *Furyoki*, réapparaît ici. Lorsqu'il explique à Hasumi en quoi consiste l'originalité du cinéma, Ôoka ne se contente pas de parler d'images : il précise que le septième art a créé une « logique des images, où une image s'enchaîne à une autre image ». Dans son journal, il définit le caractère singulier de cette logique dans ses réflexions sur l'explosion qui clôt *Apocalypse now* :

イメージの送り出すメッセージが重層的で、例えば (a/a') - (b/b') と移行する時、b'が
強力的にbの位置を奪い、a-b'の如くショートすることもあるだろう。「あのシンボリックな爆
発の中に、高層ビルの崩壊を一つ入れといてくれたら、おれは満足したな」

Le message transmis par les images est complexe, et par exemple, quand on passe de (a/a') à (b/b'), il peut arriver que b' usurpe par force la place de b, en un raccourci a - b'. « Si au milieu de cette explosion symbolique, on avait inséré la destruction d'un gratte-ciel, comme j'aurais été satisfait ! »¹⁶

Selon Ôoka, la singularité de la logique des images tient à leur puissance d'association, qui rend possible de sauter certains maillons de la chaîne. L'ellipse est donc un caractère essentiel de cette logique. Le spectacle des bombes américaines qui explosent dans la jungle fait ainsi surgir sous les yeux d'Ôoka celui d'un bombardement urbain, qui se substitue à lui : tout se passe comme si les bombardiers ne pilonnaient pas une forêt du sud-est asiatique, mais une ville. La place de la guerre du Vietnam est comme usurpée de force par une autre vision, que ce soit celle des bombardements sur le Japon en 1945, ou celle d'une imaginaire guerre future... À cette puissance d'association elliptique des images s'oppose implicitement la logique des mots et des idées, où tous les maillons de la chaîne sont indispensables.

De *Furyoki* aux réflexions sur *Apocalypse now*, la conscience d'une différence radicale entre les mots et les images semble ainsi s'être maintenue. Un changement très net s'est pourtant produit. Dans le premier, l'opposition est affectée d'un jugement de valeur tranché, qu'on ne retrouve pas dans les secondes.

¹⁶ SD, p. 84.

Dans *Furyoki*, Ôoka accorde aux mots une dignité supérieure à celle des images. On le constate dès les lignes où il définit cinéma et littérature : s'il s'est résigné à écrire un scénario plutôt qu'un roman, c'est que l'état d'« abatement profond » où il se trouvait ne lui laissait pas d'autre choix. Le scénario fait donc figure de pis-aller. S'il avait joui de toutes ses forces intellectuelles, Ôoka aurait pu fournir les efforts requis par « l'enchaînement des idées » de l'œuvre littéraire. C'est faute de pouvoir mieux faire qu'il s'abandonne à « l'enchaînement des images » du scénario, travail qui apparaît à la fois comme moins exigeant et moins digne. L'opposition entre les « idées » et les « images » semble donc affectée de la même valeur que chez Platon : le devoir de l'esprit est de faire son possible pour remonter aux idées, et celui qui se laisse prendre au piège des images se montre indigne de sa mission. Ôoka donne presque l'impression de s'excuser de renoncer au roman pour le scénario, comme s'il avait conscience de déroger.

Ce jugement de valeur se trouve confirmé dans la suite de l'œuvre. Voici ce qu'écrit Ôoka dans le onzième chapitre, « Engeitaikai » 演芸大会 (Spectacles), consacré aux loisirs procurés aux prisonniers japonais :

間もなくソニヤ・ヘニイの天然色のスケート映画が、或る夜大隊本部前に張られた白幕に映写された。キッス・シーンがクローズ・アップされると、唸るような喚声が観衆の間に湧き起った。批評家によって暗闇で個人的に観賞すべきであるとされているこの芸術には、こういう観賞法もあったのである。無論これは日本語の科白が刷り込まれてなかったため、観衆は劇を理解せず、画面が完全なショウとなった結果である。

Bientôt, un film de patinage avec Sonja Henie fut projeté sur un écran blanc tendu devant les quartiers du bataillon. Au moment des scènes de baiser en gros plan, des clameurs semblables à des gémissements s'élevaient de la foule des spectateurs. Cet art qui, d'après les critiques, doit s'apprécier individuellement dans l'obscurité, permettait donc aussi cette méthode d'appréciation-là. Bien entendu, puisqu'il n'y avait pas de sous-titres japonais, il en résultait que la foule des spectateurs ne comprenait pas l'histoire, et que l'écran offrait un pur spectacle.¹⁷

La dépréciation des images prend ici une triple forme. Ôoka met d'abord en valeur le caractère basement instinctif, presque animal, de la réaction provoquée dans le public par les scènes de baiser. Il semble que les images ne puissent susciter de langage articulé, mais seulement des

¹⁷ F, p. 360.

« clameurs semblables à des gémissements » 唸るような喚声. Cette impression est renforcée par l'ironie de la phrase suivante, qui révèle l'écart entre l'idéal des critiques de cinéma et la réalité de la séance : loin d'inciter le spectateur à rentrer en soi pour forger « individuellement » 個人的に son appréciation, le film provoque l'expression de réactions instinctives communes à la « foule » 観衆. Enfin, Ôoka met en évidence la nécessité des mots, sans lesquels les images sont réduites à l'état de « pur spectacle » 完全なシヨウ. L'expression prend ici une nuance nettement péjorative. Le « pur spectacle » est celui auquel le spectateur ne comprend rien, et qui le fait donc régresser jusqu'à un état de stupéfaction précédant toute parole articulée. Dans ces conditions, la satisfaction retirée des images ne peut être que basse et asservissante. Si Ôoka raconte cette scène, c'est pour donner un exemple de l'abrutissement dans lequel les Américains maintiennent les prisonniers : le film est l'un des moyens mis au service d'un vaste lavage de cerveau.

Dans *Furyoki*, Ôoka semble donc critiquer le cinéma suivant deux points de vue distincts, même s'il ne rend jamais la distinction explicite. Tout d'abord, la logique des images est par nature d'une dignité inférieure à celle des mots. C'est le facile recours des esprits faibles, qui manquent de la puissance nécessaire pour entreprendre un travail sur les mots. Ensuite, l'effet produit par les images est désastreux : elles entraînent l'abêtissement de ceux qui s'exposent à leur influence. En bref, produits d'un esprit abruti, elles abrutissent à leur tour.

Une telle dépréciation des images au profit des mots ne se retrouve pas du tout dans les réflexions sur *Apocalypse now*. Il suffit de se rappeler les lignes où Ôoka évoque sa satisfaction à la vue de l'explosion finale, « pur spectacle » s'il en est : elles ne contiennent aucune trace de l'ironie avec laquelle il traitait la réaction des prisonniers devant Sonja Henie. De même, en analysant le caractère elliptique de la logique des images, il ne suggère en aucun cas que cette logique soit d'une nature inférieure à celle des mots. Comment interpréter le jugement de valeur de *Furyoki*, apparemment abandonné trente ans plus tard par son auteur ?

2) La menace des images

Tout en essayant d'établir une nette distinction entre cinéma et littérature, Ôoka ne peut s'empêcher de reconnaître leurs relations, dès *Furyoki* : en plusieurs endroits, il y évoque leurs influences réciproques. Or ces rapports sont présentés comme néfastes pour la littérature. Le caractère dépréciatif des remarques d'Ôoka sur le cinéma doit sans doute être apprécié à cette aune : la logique des images créée par le septième art constitue une menace pour la littérature. Dès « Kisetsu », Ôoka le laisse pressentir :

私の世代は映画館へ行くのが都会人の習慣となった恐らく最初の世代であるが、七歳年長の私人と我々とを分つ軽佻浮薄の風は、一部はたしかにこういう映像の受動的観賞による精神の怠惰から来るものと思われる。我々の観念はアメリカ映画的でなくとも、感情と行為はいつかアメリカ的となっている。[...] そしてこうして我々の感情と行為に影響した映像の氾濫は、結局我々の思考まで彩らずにはおかなかったであろう。映画濫観の習慣を持たない我々の前の世代の人士が、あれほど重厚であるのは、彼等の思考が余計な映像に煩わされないからである。

Ma génération est sans doute la première pour qui aller au cinéma soit devenu une habitude chez les citadins, et l'air léger et superficiel qui nous distingue de nos aînés de sept ans vient sûrement en partie de la paresse d'esprit engendrée par la contemplation passive des images. Même si nos idées ne sortent pas des films américains, notre sensibilité et notre comportement s'américanisent un jour ou l'autre. [...] Et puis le déferlement d'images qui influence ainsi notre sensibilité et notre comportement, ne peut pas en fin de compte ne pas déteindre aussi sur notre pensée. Si les hommes de la génération précédente, qui n'ont pas l'habitude du cinéma, sont aussi réfléchis, c'est parce que leur pensée n'est pas gâtée par l'excès d'images.¹⁸

Ôoka formule ici de façon explicite et générale le jugement sous-entendu par la description des prisonniers ébahis devant le film de patinage : la « paresse d'esprit » 精神の怠惰 entraînée par l'habitude des films est d'après lui le sort auquel sont condamnés tous les membres de sa génération¹⁹, et pas seulement les prisonniers de guerre abrutis par leur captivité. La critique contient cependant ici un nouvel élément. En précisant que les images du cinéma n'influencent pas seulement « la sensibilité et le comportement » 感情と行為, mais aussi « la pensée » 思考, Ôoka laisse pressentir que la production littéraire peut en souffrir. Si la littérature est définie comme « un enchaînement d'idées », elle relève en effet du domaine de la pensée. La pensée de l'écrivain au travail peut donc être soumise, comme celle des autres membres de sa génération, à l'influence du cinéma.

La menace d'une invasion du territoire de la littérature par les images, pressentie dans ces lignes, devient très claire dans « Engeitaikai ». Ôoka vient de résumer l'intrigue d'une pièce de théâtre - un *matatabi mono* 股旅物 - écrite par les prisonniers :

¹⁸ F, p. 215-216.

¹⁹ Dans son entretien avec Hasumi (p. 225), Ôoka insiste sur l'importance du cinéma pour sa génération : « En tout cas, ma génération a grandi avec le cinéma [...] Nous sommes [...] les enfants du cinéma ». とにかくぼくの世代って、映画といっしょに育ったのです [省略] わらわれは [省略] 映画っ子ですよ。

この筋が日本の股旅物に入って来たもとはたしか「私が殺した男」というアメリカ映画である。
 Qu'une telle intrigue se retrouve dans un *matatabi mono* s'explique par un film américain,
L'Homme que j'ai tué.²⁰

Les scénaristes de la pièce n'ont fait aucun effort pour élaborer une intrigue. Ils se sont contentés de reprendre pratiquement telle quelle celle d'un célèbre film hollywoodien : un soldat tombe amoureux de la femme de l'ennemi qu'il a tué. La critique d'Ôoka vise au premier chef pareille transformation d'un scénario en pièce de théâtre. Tout d'abord, le travail de création s'y voit réduit à néant, puisque la facilité du plagiat se substitue à l'effort d'imagination. Ensuite, « l'enchaînement d'images » propre au cinéma y usurpe la place de « l'enchaînement d'idées » que doit être la littérature. La nature même du scénario choisi aggrave encore les choses. À première vue, il convient certes au genre du *matatabi mono*²¹, qui affectionne les conflits entre *giri* 義理 et *ninjô* 人情. Mais son caractère outrageusement mélodramatique finit par pousser le genre à un excès qui, d'après Ôoka, le dénature : la pièce se transforme du coup en un spectacle « inhumain » 非人間的. Quelles que soient leurs affinités, *matatabi mono* et mélodrame hollywoodien ne sauraient être confondus. Vouloir faire le premier sur le modèle du second aboutit à un monstre. La critique de l'influence du cinéma sur la littérature s'articule donc à celle de l'influence américaine sur le Japon. En dénonçant la « paresse d'esprit » des hommes de sa génération, victimes du cinéma, Ôoka évoquait déjà les comportements qui « s'américanisent » : il semble que pour lui, le cinéma soit avant tout un phénomène américain.

Quelques pages plus loin, il étend la portée de sa critique à l'ensemble de la littérature japonaise contemporaine, tout en renversant la perspective : il s'agit maintenant de ce que le cinéma a pris à la littérature. Ôoka constate que, depuis l'ère Taishô, elle ne produit plus de grands romans comparables à *Shimizu no Jirôchô den* 清水次郎長伝 (La vie de Shimizu no Jirôchô)²². C'est que les écrivains japonais ont, d'après lui, « perdu la faculté d'inventer les péripéties » 事件を発明する態度を失った²³ qui caractérisent ce genre de romans. Ce n'est pas tout :

²⁰ F, p. 361. *L'homme que j'ai tué* (1932) est un mélodrame d'Ernst Lubitsch. Apparemment, Ôoka ne savait pas que ce film était inspiré d'une pièce de Maurice Rostand.

²¹ Un *matatabi mono* raconte les péripéties d'un voyage fait par un *yakuza*.

²² Shimizu no Jirôchô était un célèbre *yakuza*, qui a vécu à la fin de l'époque d'Edo et au début de l'ère Meiji. Sa vie est devenue l'une des grandes sources d'inspiration de la littérature populaire et du cinéma.

²³ F, p. 370.

自然と人事が、観照を通じて一致している。これこそ「破戒」を最後として、日本小説が失った最大のものではないだろうか。

Unir la nature et les hommes dans la contemplation : voilà peut-être ce que le roman japonais a perdu de plus important depuis *La Rupture de l'interdit*.²⁴

Le sens de ces remarques est éclairé par la suite de la page. Ôoka y déplore la pauvreté des descriptions de la nature dans les « romans du moi » 私小説 contemporains, avant de louer au contraire leur beauté dans les films, qui seraient de ce point de vue les vrais héritiers de la tradition littéraire japonaise. Tout se passe donc comme si le cinéma avait pris à la littérature son pouvoir d'invention et de description, la laissant démunie. En d'autres termes, la logique des mots a succombé à la concurrence de la logique des images, qui lui a emprunté son matériau pour le présenter sous une forme nouvelle et plus spectaculaire. Ôoka formule explicitement cette idée dans un article rédigé à la même époque :

小説の有力な武器の一つである描写力という点では、言語は動く写真にかなわない。その写真がモンタージュによって、物語ることを始めたわけである。

Pour ce qui est de la force descriptive, l'une des armes les plus efficaces du roman, la langue ne peut rivaliser avec la photographie en mouvement. C'est que la photographie, grâce au montage, s'est mise à raconter.²⁵

Ces lignes montrent bien que, selon Ôoka, le cinéma s'est emparé des types romanesques de la description et du récit, pour accroître leur force d'impact grâce à la logique du « montage ». Les relations entre littérature et cinéma prennent donc la forme d'un cercle vicieux : le « déferlement d'images » auquel sont soumises les nouvelles générations entraîne une « paresse d'esprit » généralisée qui prive les écrivains de leur faculté d'invention ; or ils en auraient besoin plus que jamais pour résister aux usurpations du cinéma, qui vit de procédés et de thèmes pillés sur leur

²⁴ F, p. 371. *Hakai* 破戒 (La Rupture de l'interdit) est le premier roman de Shimazaki Tôson 島崎藤村 (1906).

²⁵ Ces phrases se trouvent dans « Eiga to shôsetsu » 映画と小説 (Cinéma et roman), article paru dans le *Tôkyô times* 東京タイムズ du 16 février 1952. Elles sont reproduites dans *Ôoka Shôhei zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Ôoka shôhei), Chikuma shobô 筑摩書房, 1996, Tome 14, p. 708.

propre territoire.

Dans *Furyoki*, Ôoka conçoit ainsi les images et leur logique comme une menace constante pour la littérature. Ses propos dépréciatifs sur le cinéma sont liés à la conscience qu'il a de cette menace. Or, trente ans plus tard, en parlant d'*Apocalypse now* à Hasumi, Ôoka ne définit plus du tout les rapports entre cinéma et littérature en ces termes. Il affirme certes toujours que si le cinéma a influencé la narration littéraire, il lui a aussi beaucoup emprunté, mais en renversant en quelque sorte la perspective : l'important pour Ôoka n'est plus d'évaluer le rôle des images en littérature, mais celui des mots au cinéma. C'est manifestement à cause de ce renversement qu'il renonce à porter un jugement de valeur sur l'influence exercée par le cinéma sur la littérature.

3) La fonction des mots au cinéma

Alors que *Furyoki* développe une réflexion sur la logique des images en littérature, les propos d'Ôoka sur *Apocalypse now* soulignent l'importance des mots au cinéma. A cet égard, quatre d'entre eux surtout semblent importants.

1. A la lecture du scénario, Ôoka fait une découverte dont il a déjà été question : pour décrire l'explosion qui accompagne le générique de fin, le mot « champignon » マシユルーム est utilisé. L'emploi de ce terme éveille l'intérêt d'Ôoka, même s'il n'explique pas pourquoi. Il n'est cependant pas difficile de le comprendre. « Champignon » est en effet le mot couramment utilisé pour décrire le nuage provoqué par l'explosion des bombes atomiques. En l'utilisant, le scénariste du film fait sans doute surgir dans l'esprit d'Ôoka l'image des bombardements atomiques de la seconde guerre mondiale, qui apparaît ainsi derrière celle des bombardements au napalm de 1970. Le mot « champignon » crée une analogie entre les destructions massives de l'armée américaine au Vietnam, et celles qu'elle a commises en 1945 à Hiroshima et Nagasaki.

Il est lié à d'autres mots qui attirent l'attention d'Ôoka à la fin du film :

カーツの書いた報告書のようなものが出る。タイプされた書面にダブって「やつらをみな爆撃せよ」と赤インクにてなぐり書きあり。これは『闇の奥』と同じ結論にて、この現代のアポカリプソの王も、結局アメリカ軍と同じ穴のむじなだったことになる。

Il y a une espèce de rapport écrit par Kurtz. Sur le texte tapé à la machine, « Bombardez-les tous » est marqué à l'encre rouge. C'est la même conclusion que dans *Au cœur de ténèbres*, et ce roi de l'apocalypse moderne se révèle finalement être lui aussi de la même engeance que

l'armée américaine.²⁶

Quelques pages plus loin, Ôoka cite la phrase de Conrad à laquelle il fait ici allusion : « Exterminez toutes ces brutes » 獣たちを絶滅せよ²⁷. Tout comme le « champignon » du scénario, les mots de Kurtz permettent à Ôoka de comprendre le film comme une illustration de la volonté d'anéantissement propre à « l'apocalypse moderne » : sans eux, en dépit du pouvoir spectaculaire des images, cette signification radicale lui aurait sans doute échappé. Il a beau accorder par ailleurs une grande importance au « message transmis par les images », en l'occurrence, il reconnaît l'importance des mots dans la signification du film.

2. Peut-être même que, sans eux, les images ne sembleraient pas aussi spectaculaires. Ôoka affirme certes que la réussite du film de Coppola est due non aux paroles, mais à la « force d'impact » 迫力 et à l'« effet d'horreur » *horror* 効果 des images²⁸. Il n'écrit cependant pas « horreur » en japonais, comme dans l'expression courante ホラー映画 (film d'horreur). L'emploi du mot anglais *horror* incite à croire qu'il cite en partie les dernières paroles prononcées par Kurtz avant sa mort, dans le roman de Conrad puis dans le film : « *The Horror ! The Horror !* » Quelques pages plus haut, il a d'ailleurs cité ces paroles en entier et commenté leur traduction dans la version japonaise du roman²⁹. Le lecteur se trouve donc face à un paradoxe : Ôoka fait référence au matériau littéraire d'*Apocalypse now* pour expliquer que la force du film réside dans les images et non dans les mots, purement accessoires. Tout se passe comme si pour lui, et en dépit de ses déclarations, les uns étaient indispensables aux autres. L'« horreur » du *Cœur des ténèbres* joue ici le même rôle que le « champignon » du scénario. Ces deux termes indiquent que le film de Coppola révèle, derrière un épisode fictif de la guerre du Vietnam, la terrible nature du 20^{ème} siècle. Ils donnent aux images une signification plus étendue et par conséquent une « force d'impact » plus grande.

3. Dans *Seijô dayori*, Ôoka avoue par ailleurs la surprise qu'il a ressentie à la lecture du scénario du film :

卑語、差別語の氾濫に驚く。それは大体わかっていたが、ベトナム人への差別だけでなく、最

²⁶ SD, p. 83-84.

²⁷ SD, p. 88.

²⁸ SD, p. 83

²⁹ SD, p. 78-79.

前線の橋の場面で、統制を失った兵隊、niggerの黒人差別後連発するのに驚く。これは気がつかなかった。それまでに黒人兵士と白人兵士の交情も語られるのだが、極限状況となると底辺露呈するのなり。これは前大戦中、ニューギニア、フィリピンで、日本人と朝鮮人の兵隊の間にも生じたことだった。

Je suis stupéfait par le flot de termes grossiers ou discriminatoires. Je m'en étais en gros rendu compte, mais il ne s'agit pas seulement de discrimination vis-à-vis des Vietnamiens : je suis stupéfait que dans l'épisode du pont en première ligne, le soldat qui a perdu son commandant émette une série de *nigger*, terme discriminatoire pour « noir ». Je ne m'en étais pas aperçu. Jusqu'alors il avait aussi été question d'amitié entre soldats noirs et blancs, mais dans les situations extrêmes, le fond se manifeste. Durant la dernière guerre mondiale, en Nouvelle-Guinée, aux Philippines, cela s'est aussi produit entre soldats japonais et coréens.³⁰

La lecture du scénario permet ici à Ôoka de comprendre quelque chose qui lui avait échappé devant l'écran du cinéma. Les paroles prononcées par le soldat perdu lui permettent de saisir un aspect du « message » transmis par le film : quelles que soient les scènes de fraternisation entre noirs et blancs qu'on a pu voir auparavant, un racisme fondamental continue d'imprégner les rapports entre soldats. Ici encore, les images seules ne permettent pas de le comprendre : les paroles sont nécessaires. Et si cet aspect du film paraît si important à Ôoka, c'est sans doute que derrière les mots du scénario, il retrouve d'autres mots, ceux de ses propres récits de guerre.

Dans ses propos, il fait ainsi une référence explicite à la seconde guerre mondiale et à la situation des Coréens dans l'armée japonaise. Peut-être s'est-il aussi rappelé en les écrivant ce qu'il disait des prisonniers taiwanais dans *Furyoki* :

私は彼等が完全に中国人の顔をしているのに驚いた。考えて見れば台湾はもと中国の領土であるから、なんの不思議はないわけであるが、領有に馴れ、しかも生活ではそれを無視して来た私には、この事実すら奇妙に感じられたわけである。

Je fus stupéfait de leurs traits typiquement chinois. A la réflexion, puisque Taiwan est un ancien territoire chinois, il n'y a là rien d'étonnant, mais pour moi qui m'étais habitué à la possession de Taiwan et qui ne faisais pas attention à cela dans la vie quotidienne, c'était un

³⁰ SD, p. 86-87.

fait étrange.³¹

L'indifférence à la colonisation de Taiwan par le Japon, confessée ici par Ôoka, relève sans doute aussi d'une forme de mépris, qui n'attend que l'occasion propice pour se changer en hostilité : en témoigne, quelques pages plus loin, le récit du projet conçu par les prisonniers japonais d'attaquer la baraque des prisonniers taiwanais, qui ont eu l'audace de manifester leur joie à l'annonce de la défaite du Japon³². Cependant, pour retrouver ses propres récits derrière les propos racistes du film de Coppola, Ôoka n'a même pas besoin de chercher des analogies avec l'armée japonaise.

Il aurait pu aussi rappeler le jugement sur les noirs de Wendy, le sergent américain de *Furyoki* :

「黒人は戦闘で臆病である。彼等に最前線は委せられない。今度の戦争では我々は随分彼等をおだてて使ったから、戦後きっと問題が起きると思う」

« Les noirs, au combat, sont lâches. On ne peut pas compter sur eux en première ligne. Pendant cette guerre, nous les avons vraiment utilisés avec trop de ménagement, et il va donc certainement y avoir des problèmes quand ce sera fini »³³

Ou encore, Ôoka pourrait rappeler sa propre impression sur les quelques noirs qu'il a rencontrés pendant sa captivité :

病院にいた頃、便所の土台工事を作りに来た二、三人を見ただけである。これは本当の軍人ではなかったかも知れないが、彼等が黙々と俯向いて働く様子は、米兵の自由闊達な態度と著しい対照を示していた。これはやはり奴隷であった。

Quand j'étais à l'hôpital, j'en ai seulement vu deux ou trois, venus pour exécuter les travaux du remblai des latrines. Ce n'étaient peut-être pas de vrais soldats, mais travaillant en silence et tête baissée comme ils le faisaient, leur attitude formait un contraste frappant avec celle, libre et magnanime, des soldats américains. C'étaient vraiment des esclaves.³⁴

³¹ F, p. 286.

³² F, p. 313.

³³ F, p. 284.

³⁴ F, p. 284.

Dans la surprise éprouvée par Ôoka à la lecture du scénario d'*Apocalypse now*, il entre donc sans doute au moins pour une part l'étonnement de retrouver sa propre expérience, ou son propre texte, derrière les mots de John Milius : d'une guerre à l'autre, le racisme reste le même dans l'armée américaine. Non seulement l'humiliation subie par les Vietnamiens lui rappelle celle qu'il a endurée au camp de prisonniers³⁵, mais les noirs américains eux-mêmes sont toujours victimes de discriminations.

4. Il y a encore un autre passage de *Seijô dayori* qui postule l'importance des mots dans le film de Coppola. Ôoka y traite des différentes versions de la fin du film. Dans la copie présentée au festival de Cannes, Willard prend la place de Kurtz après l'avoir tué et reste donc dans la jungle. Dans celles qui ont été distribuées en salle, il quitte le camp de Kurtz pour rejoindre l'armée une fois sa mission terminée. D'après Ôoka,

神話的に見るならば、アポカリプスの王が交替し、雨が降って来る場面で終わるカンヌ映画祭用が唯一の結末なり。

D'un point de vue mythique, la version du festival de Cannes, qui se termine par le remplacement du roi de l'apocalypse et la tombée de la pluie, est la seule qui soit concluante.³⁶

Il est saisissant qu'Ôoka choisisse ici pour juger les différentes versions du film, et justifier sa préférence pour l'une, le « point de vue mythique » 神話的に見られれば. Il ne prend pas en compte la structure du film, qui semblerait justifier le retour de Willard. L'histoire entière peut en effet être interprétée comme un retour en arrière qu'il effectue sur son aventure, après être rentré à Saïgon : le spectateur est amené à penser que Willard se rappelle son périple au cours de la scène initiale, où on le voit en train de se soûler dans sa chambre d'hôtel, avec en surimpression des images d'explosion similaires à celles du générique de fin. Si cette interprétation est correcte, la cohérence interne du film nécessite le retour de Willard. Ôoka ne prend même pas en compte la fidélité de Coppola à l'intrigue du *Cœur des ténèbres*. Dans le roman de Conrad, Marlow redescend en effet le fleuve après avoir retrouvé Kurtz.

Le critère de jugement choisi est la fidélité à un récit « mythique ». Dans *Seijô dayori*, Ôoka laisse entendre de quel mythe il s'agit, et son entretien avec Hasumi ne laisse aucun doute à ce sujet. Il

³⁵ SD, p. 82.

³⁶ SD, p. 88.

pense au récit fondateur du *Rameau d'or*, l'ouvrage de mythologie comparée de Frazer, qui a été l'une des sources d'inspiration de Coppola. Au début de son livre, Frazer évoque la règle de succession des prêtres du temple d'Artémis à Nemi : pour obtenir la charge du temple, il était à la fois nécessaire et suffisant de tuer le prêtre en fonction³⁷. Ôoka indique à Hasumi des histoires similaires, empruntées à d'autres civilisations, que Frazer raconte dans la suite de son étude³⁸. Il ne se contente pas de condamner au nom de ce récit la fin choisie par Coppola pour l'exploitation commerciale du film. Réagissant à des propos d'Hasumi sur le caractère stéréotypé des films hollywoodiens, il va jusqu'à reprocher au metteur en scène de ne pas être assez fidèle aux textes dont il s'inspire :

しかし、アメリカに型があるということは重大ですね。すると、『金枝篇』も『闇の奥』もカモフラージュということになる。それをカンヌの選考委員は知らなかったのだろうか。すべては映画という制度のなかの出来事だな。

Mais aux Etats-Unis, le formatage est quelque chose d'important. Dans ces conditions, *Le Rameau d'or* et *Au cœur des ténèbres* ne sont que des trompe-l'œil. Les jurés de Cannes ne s'en sont apparemment pas aperçus. Toutes les péripéties se produisent conformément au système du film.³⁹

Ôoka semble regretter que Coppola ait suivi la logique cinématographique de règle à Hollywood, au lieu de respecter ses sources littéraires. Il sous-entend en outre que dans ces conditions, le jury de Cannes a eu tort de récompenser son film. Ces lignes renforcent la déclaration initiale d'Ôoka à Hasumi, selon laquelle le film ne « tiendrait » pas sans le récit de Conrad : il « tiendrait » encore mieux si Coppola avait été vraiment fidèle aux textes. Il n'est même pas impossible de penser que la condamnation du « système du film » 映画の制度 qui prédomine aux Etats-Unis s'accompagne d'une injonction allusive : le cinéma devrait pour s'en libérer revenir aux textes littéraires et mythiques. On retrouverait alors dans ces lignes un écho de la critique en règle de la logique des images à laquelle Ôoka se livrait dans *Furyoki*.

Sans aller jusque là, il faut néanmoins se demander pourquoi Ôoka attache tant d'importance au récit de Frazer et estime que la version d'*Apocalypse now* présentée à Cannes est la seule

³⁷ Voir James George Frazer, *The Golden Bough*, vol. 1, Macmillan, 1966, p. 8-10.

³⁸ JM, p. 224.

³⁹ JM, p. 224.

« concluante ». L'explication la plus convaincante est sans doute que l'histoire racontée par Frazer offre à ses yeux une image de l'histoire des Philippines, telle qu'il la résume dans l'épilogue de *Reite senki* レイテ戦記 (Chronique de la bataille de Leyte) :

フィリピンは一八九五年から一九四五年まで五十年の間に四度主人を替えたことになる。一八九八年までのスペイン、一九四一年までのアメリカ、四五年までの日本、その後の再びアメリカである。

従って一九五〇年に六〇歳になった老人は、四代にわたって違った主人を目撃したわけである。彼は孫に教えた。

「スペイン人はよくなかった。アメリカ人は悪かった。日本人は一層悪かった。しかし最低なのは二度目に来たアメリカ人だ」

Les Philippines, de 1895 à 1945, en cinquante ans, ont vu se succéder quatre maîtres. L'Espagne jusqu'en 1898, les Etats-Unis jusqu'en 1941, le Japon jusqu'en 45, puis de nouveau les Etats-Unis.

Un vieillard, qui a eu soixante ans en 1950, a donc pu voir des maîtres différents sur quatre générations. Voici ce qu'il a appris à son petit-fils : « Les Espagnols n'étaient pas bons. Les Américains étaient mauvais. Les Japonais étaient encore plus mauvais. Mais les pires, ce sont les Américains une fois revenus ».⁴⁰

Ôoka affirme que le remplacement de Kurtz par Willard est la seule conclusion possible « d'un point de vue mythique », mais il aurait pu écrire « d'un point de vue historique ». Le tournage d'*Apocalypse now* aux Philippines prend ici toute son importance. Pour Coppola, certes, les images tournées étaient censées donner l'illusion du Vietnam, mais Ôoka avoue dans son journal avoir refusé de s'y laisser prendre : il a regardé le film comme un « documentaire sur les Philippines » フィリピンの実写として⁴¹. De toute évidence, le récit fondateur du film de Coppola reflète à ses yeux l'histoire de la colonisation des Philippines au 20^{ème} siècle. Willard qui succède à Kurtz après l'avoir tué lui offre l'image, par exemple, des Américains de 1898 qui prennent la place des Espagnols après avoir écrasé leurs troupes.

Comme il retrouvait *Furyoki* derrière les dialogues racistes, Ôoka retrouve donc derrière la source

⁴⁰ *Reite senki*, Chûô bunko 中央文庫, vol. 3, 2000, p. 301.

⁴¹ SD, p. 82.

mythique du scénario les récits de guerre où il a raconté l'histoire de la domination étrangère aux Philippines : des quelques pages du récit *Mindorotô shi* ミンドロ島誌 (Documents sur Mindoro)⁴², en 1949, où il évoque l'exploitation économique de la petite ville de San José par les Espagnols et les Américains, à l'épilogue de son monumental *Reite senki*, où il résume la colonisation des Philippines dans son ensemble, Ôoka n'a pas cessé en effet de revenir sur cette histoire.

Dans son journal, le film de Coppola lui inspire ces remarques sur la situation des Philippines en 1980 :

作品全体はアメリカのベトナム戦争に対する反省なれど、新たに巨費を投じてフィリピンの山野を焼いて映画とし、その投資を回収せりということなり。アメリカ軍は協力せず、ヘリも弾薬もフィリピン軍のものという。しかし米比軍協力体制より見て、米軍の内諾なくして、フィリピン軍が武器を貸与できたとは思われず。どうせ巨額の賄賂を取っただろうが、要するにマルコス は金を取って映画会社に国土を焼き払わせたるなり。

Bien que l'œuvre tout entière soit un retour critique sur la guerre du Vietnam, le plus clair de l'histoire est qu'on a fait des investissements massifs et brûlé la terre des Philippines pour produire un film, grâce auquel on a récupéré les investissements. L'armée américaine n'y a pas collaboré, et les hélicoptères comme les munitions étaient à l'armée philippine. Mais étant donné le système de collaboration qui existe entre les deux armées, sans l'accord des Américains, il est impensable que les Philippines aient pu prêter des armes. De toute façon, ils ont dû prélever d'énormes pots-de-vin : bref, Marcos a pris son argent et laissé la maison de production brûler le territoire national.⁴³

Il est instructif de comparer ces lignes sur la corruption du régime de Marcos et son inféodation aux Etats-Unis avec celles du supplément à *Reite senki* écrit par Ôoka en 1984 :

ところが翌七二年九月には、マルコス大統領による戒厳令が敷かれた。(省略) カーター人権尊重政治は戒厳令政権に冷たかった。しかしレーガンの極東政策転換により、軍事援助は増大し、不沈空母日本と共に、再び安定勢力になりつつあるように見える。

Cependant l'année suivante, en septembre 72, le président Marcos a instauré la loi martiale. [...]

⁴² *Ôoka Shôhei zenshû* 大岡昇平全集 (Œuvres complètes d'Ôoka Shôhei), Chikuma shobô 筑摩書房, 1994, Tome 2, p. 387-392.

⁴³ SD, p. 82-83.

La diplomatie des droits de l'homme de Carter a été froide avec le pouvoir de la loi martiale. Mais depuis le changement de politique extrême-orientale de Reagan, l'aide militaire s'est accrue, et aux côtés de l'insubmersible porte-avions Japon, il semble qu'on assiste au retour de la puissance stabilisatrice.⁴⁴

Qu'il écrive sur *Apocalypse now* ou sur l'histoire des Philippines, Ôoka a les mêmes soucis. Dans les deux cas, il se préoccupe des nuisances infligées au pays par les formes renouvelées de domination néocoloniale qui soutiennent la dictature de Marcos. Les récits de guerre qu'il a écrits n'influencent donc pas seulement sa façon de regarder les images de Coppola : on retrouve leur trace dans la forme même de sa critique cinématographique, qui prend par endroits les allures d'une critique historique.

Conclusion

L'étude de *Furyoki* permet, sinon de lever les ambiguïtés des considérations d'Ôoka sur *Apocalypse now*, du moins de mieux comprendre leur origine et leur importance. C'est en effet la nécessité de trouver le procédé littéraire adéquat pour parler de son expérience de la guerre et de la captivité, en 1948, qui a poussé Ôoka à distinguer la logique des mots de celle des images, mais aussi à redouter l'influence de la seconde sur la première. Trente ans plus tard, il semble persister dans cette hésitation : sa réflexion se fonde toujours sur la distinction radicale entre les deux logiques, et il reste cependant tenté d'évoquer l'influence de l'une sur l'autre.

Il devient ainsi possible d'apprécier dans quelle mesure les réflexions d'Ôoka sur *Apocalypse now* peuvent conduire à réinterpréter ses récits de guerre. Trente ans après *Furyoki*, Ôoka examine de nouveau le rapport entre les mots et les images dans la représentation de l'expérience de la guerre, en faisant allusion à ses propres oeuvres. Il s'agit donc sans doute d'un thème fondamental pour la compréhension de tous les récits de guerre qu'il a écrits depuis *Furyoki*. Dans ses conditions, il serait passionnant de relire une chronique autobiographique comme *Furyoki*, un roman comme *Nobi* 野火 (Les Feux)⁴⁵ ou un récit historique comme *Reite senki* pour y étudier le rapport entre les mots et les images : il varie peut-être considérablement en fonction du genre littéraire choisi.

⁴⁴ *Reite senki*, op. cit., p. 484.

⁴⁵ *Nobi*, Shinchô-sha 新潮社, collection Shinchô bunko 新潮文庫, 1999, 182 p. La première édition date de 1952.

L'apparence contradictoire des propos d'Ôoka sur *Apocalypse Now* se comprendrait alors mieux. Ses différentes postulations théoriques – indépendance de la logique des mots et de celle des images ou au contraire influence de l'une sur l'autre - pourraient en effet correspondre aux divers essais qu'il a faits dans sa pratique littéraire. Si chacune de ces postulations correspond à une manière possible de raconter la guerre, on comprend qu'Ôoka ne choisisse pas clairement l'une plutôt que l'autre. Ses réflexions sur *Apocalypse now* rappellent ainsi que chacun de ses récits de guerre est une étape d'une longue recherche formelle aux multiples facettes : il y a là une vaste étude à entreprendre.

De *Furyoki* aux réflexions sur le film de Coppola, la structure de la pensée d'Ôoka est restée la même, mais il a cependant changé de point de vue : en 1980, au lieu de déplorer les dommages infligés par le cinéma à la littérature, il met en évidence l'apport des mots au film. Sans doute faut-il voir dans ce retournement complet la preuve de la confiance en soi et en son art acquise par Ôoka au cours de ses trente années de métier. L'auteur débutant et manquant d'assurance s'était transformé en écrivain sûr du pouvoir des mots.

